

Réincarnation ou mort de l'opéra

Barbara Malecka Contamin

Musicologue

Splendeurs et malheurs de l'opéra, pourrait-on dire en examinant de près le chemin parcouru depuis sa naissance en 1600 jusqu'à nos jours. Combien de choses ont changé si l'on prend en compte le caractère globalisant de l'œuvre qui réunit des composantes multiples : le texte, la partition musicale, la lumière, les décors, les costumes, les danses, le ballet ! Aujourd'hui s'y ajoutent la photographie, le cinéma, la vidéo... Pour mieux appréhender cette complexité, nous nous sommes adressés à Barbara Malecka Contamin.

La dualité du rôle de l'opéra se fait sentir dès sa naissance. Il enchante, émerveille, séduit ; d'un autre côté, il est l'instrument d'enjeux politiques qui lui sont souvent étrangers. Si la puissance d'une royauté, le pouvoir de la bourgeoisie lui fournissent les moyens d'exister, plus près de nous, les conceptions hitlériennes et staliniennes sont à des années-lumière des messages de Wagner et de Chostakovitch. Aujourd'hui, son avenir reste inconnu. Quelle fascinante énigme ! Mais qui peut en trouver la clé prophétique ?

Italie : terre de naissance de l'opéra. Bel canto et primauté des castrats

L'opéra naît à Florence avec la représentation de *Euridice* de Jacopo Peri et Giulio Caccini sur un livret en italien d'Ottavio Rinuccini (1600). Ce *dramma per musica* répondait aux aspirations de la Camerata fiorentina qui voulait ressusciter l'esprit de la tragédie grecque. Les parties vocales étaient plutôt récitées que chantées selon les préceptes du *recitar cantando* qui devait imiter l'expression du langage humain et transmettre les *affetti* issus du texte poétique. Il n'y avait donc pas de rigueur rythmique. Les voix évoluaient librement, accompagnées par quelques instruments qui intervenaient pour caractériser des situations dramatiques. Les instruments qu'on utilisait aux XVIIe et XVIIIe siècles appartenaient principalement au groupe des cordes à archet (violon, alto, viole de gambe, violoncelle) ; parfois on voyait aussi les flûtes à bec, hautbois, bassons, saqueboutes ; le rôle du *basso continuo* (supprimé à l'époque classique) était tenu par le clavecin, l'orgue, le théorbe et le luth. En effet, la formation instrumentale n'était pas stable : on pouvait échanger librement les instruments en les adaptant aux besoins du moment et à la volonté des instrumentistes.

Quatre villes italiennes : Florence, Rome, Venise et Naples, se sont targuées d'introduire des innovations dans le schéma qui a régi le théâtre lyrique jusqu'à la fin du XVIIIe siècle. Tout d'abord, Florence adopta la récitation chantée, ensuite Rome délaissa le récitatif continu au profit des rôles comiques, bouffes, et mêla les éléments comiques et sérieux. Venise, où en 1637 le premier théâtre public du monde, le Teatro San Cassiano, a été ouvert pour la création d'*Andromeda* de Francesco Manelli, devint la capitale de « l'opéra machine. » La recherche croissante d'effets scéniques devait assurer le nouveau cadre grandiose de l'action qui mettait en jeu les paysages féeriques, les orages, les tremblements de terre, les descentes spectaculaires des anges sur des chars volants – ce qui correspond à une thématique de l'opéra privilégiant la

mythologie. On assiste aussi à une rupture progressive de l'unité entre la musique et le texte. Le texte devient prétexte pour le chant – la voie s'ouvre au *bel canto*, qui commencera à régner dans de célèbres écoles de chant napolitaines d'où sortiront d'extraordinaires chanteurs : les castrats Porpora, Farinelli, Cafarelli. C'est aussi à Naples qu'à deux reprises, les théoriciens Apostolo Zeno et Pietro Maestasio vont définir les bases de l'opéra *seria* – le qualificatif *serio* s'entendant au sens de « prestigieux ». La thématique de l'opéra *seria* puise dans l'histoire. Son univers est entièrement codifié : les personnages sont au nombre de sept ou huit, les trois actes composés de l'exposition, la péripétie, la catastrophe qui se transforme en *lieto fine* (fin heureuse), cédant la place à partir de 1830 environ au dénouement tragique.

L'art vocal de l'opéra *seria*, le *bel canto*, est un déploiement extraordinaire de virtuosité qui, à travers différentes sortes d'arias : *aria di tempesta*, *di vendetta*, *di furore*, fait ressortir la diversité des couleurs et des nuances.

Le contre-modèle de l'opéra *seria* est l'opéra *buffa*, issu de la *commedia dell'arte*, où l'action, très simple, vive et rapide, est toujours comique. L'alternance de récitatifs et d'airs est de règle, mais le débit du récitatif, langage parlé, est influencé par les dialectes, surtout le napolitain.

L'opéra, dès sa naissance, fait appel aux castrats qui tiennent les rôles féminins : jusqu'en 1671, il est interdit aux femmes de chanter sur scène. Tel n'est pas le cas de l'opéra français qui ignore totalement ce type de voix.

La spécificité française : la tragédie lyrique, l'opéra-ballet

À l'époque de Corneille et de Racine, on déclame sur plus d'une octave, avec des exclamations, des soupirs, des ports de voix, des vibratos... La trame de l'action de la tragédie lyrique est composée d'un prologue, d'une ouverture et de cinq actes. L'ouverture « à la française » enchaîne un mouvement lent avec des valeurs pointées, un mouvement vif généralement de style fugué, puis la reprise du mouvement lent.

Le grand représentant de la tragédie lyrique en France est Jean-Baptiste Lully (1632-1687) qui règne en maître sur la musique française du moment. Il dispose d'un excellent orchestre, les Vingt-quatre Violons du Roi (le terme « violon » désigne la famille des cordes), des cadres architecturaux du théâtre de Versailles, de chanteurs à la hauteur de ses aspirations créatrices, qui vont à la diversification des formes et structures musicales, enfin d'un public de choix : le roi, les aristocrates, les mélomanes éclairés. Jean-Baptiste Lully a laissé treize œuvres dans le genre de la tragédie lyrique sur des livrets de Philippe Quinault. Son premier opéra est écrit en 1673 : *Cadmus et Hermione* ; un autre opéra, *Atys* (1676), a été redécouvert à Paris en 1987. Les sujets mythologiques ou héroïques constituent la trame de l'action scénique pompeusement présentée à l'aide de merveilleuses machines venues d'Italie.

L'opéra-ballet, genre typiquement français qui met les éléments d'opéra au service du ballet, a été porté à l'apogée par Jean-Philippe Rameau (1683-1764) avec *Les Indes galantes* (1735). Ce genre très prisé par le public s'éteint en 1773.

Nouvelles préférences stylistiques. Réforme de Gluck, synthèse mozartienne

La remise en question du pouvoir absolu, les idées des Lumières favorisent la mutation profonde de la vie musicale. Les sociétés de concerts se multiplient (concerts spirituels, concerts d'amateurs). L'opéra s'adresse désormais au public – cela ne signifie pas le peuple – qui, par son goût, contribue au développement de genres nationaux issus de la comédie : opéra *buffa*, opéra comique (Italie, France), *Singspiel* (Allemagne), *ballad opera* (Angleterre), *tonadillas* (Espagne). L'opéra *seria* et la tragédie lyrique sont en régression et ne peuvent s'imposer que grâce à un style plus léger, et à l'introduction d'éléments comiques – ce qui conduit à l'apparition d'un nouveau genre d'opéra : l'opéra *semiseria* représenté par Giovanni Paisiello (*Nina ossia. La pazza per amore* – 1789).

Bien que les compositeurs tels que Niccolò Jommelli et Tommaso Traetta s'attaquent à la virtuosité vocale envahissante et à la mièvrerie des livrets, la réforme de l'opéra *seria* revient à Christoph Willibald Gluck (1714-1787) qui privilégie la déclamation au détriment des fioritures et cadences interminables des voix. Il donne priorité à l'action dramatique que rien, ni chant, ni orchestre, ni danse ne doit entraver. Sa réforme est inaugurée par *Orfeo ed Euridice* sur un livret en italien de Raniero Da Calzabigi, créé à Vienne en 1762.

En évoquant l'époque classique, on a l'habitude de se référer aux trois classiques viennois Ludwig van Beethoven (1770-1827), Franz-Joseph Haydn (1732-1809) et Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791). Si le premier n'a écrit qu'un seul opéra *Fidelio* (1805), remanié à plusieurs reprises, le deuxième, vingt-quatre opéras en italien du genre *semiseria*, celui qui a synthétisé le répertoire lyrique du XVIII^e siècle a été le troisième, W.A.Mozart. Ce compositeur génial a su, dans sa vingtaine d'opéras, en développer tous les genres en vigueur en son siècle. Les opéras *buffe* : *La Finta Semplice*, *Les Noces de Figaro*, *Così fan tutte*, *Don Giovanni*, les opéras *serie* : *Mithridate*, *Lucio Silla*, *Idoménée*, le genre *Singspiel* : *Bastien et Bastienne*, *l'Enlèvement au sérail*, *La Flûte enchantée*.

Mozart n'invente aucun genre ; en revanche, tout en respectant les formes existantes, il les enrichit par des apports extérieurs à leur cadre habituel. Il a des exigences vis-à-vis du livret et s'associe aux librettistes Lorenzo da Ponte et Schikander. La répartition des rôles est à la mesure des chanteurs qui vont les interpréter. Les plus grandes difficultés techniques du chant mozartien sont confiées aux sopranos. En respectant les conventions de son époque, Mozart introduit dans ses opéras *serie* les rôles de castrats (Cecilio et Silla dans *Lucio Silla*).

XIX^e siècle : les compositeurs phares du théâtre lyrique : Richard Wagner, Giuseppe Verdi

« Qui dit romantisme dit art moderne, – c'est-à-dire intimité, spiritualité, couleur, aspiration vers l'infini, exprimées par tous les moyens que contiennent les arts ».

Ainsi Baudelaire définit-il cet élan romantique affirmé par l'opéra, qui s'impose comme le genre musical par excellence dans la seconde moitié du siècle. Déjà, en son début, des changements importants ont été accomplis en ce sens. Tout d'abord, la thématique inspirée par des sujets historiques et historico-religieux impose les finales tragiques ; la fusion du fantastique et du populaire affirme les forces sataniques (le *Freischütz* de Weber). Le personnage de Faust, emprunté au romantisme littéraire, s'impose comme le héros emblématique du romantisme musical (*Damnation de Faust* de Berlioz, *Faust* de Gounod). Ensuite la suppression des castrats et la meilleure typologie des voix mènent au règne des chanteuses (les Malibran, Giuditta Pasta...). Enfin, les particularismes nationaux permettent de parler d'écoles nationales : italienne (Rossini, Bellini, Donizetti), française (Meyerbeer, Berlioz, Bizet, Gounod), allemande (Weber), russe (le fameux groupe des Cinq : Mili Balakiriev, César Cui, Modeste Moussorgski, Nikolai Rimski-Korsakov, Alexandre Borodine).

Une réforme sans précédent du théâtre lyrique revient à Richard Wagner (1813-1883). Sa réflexion théorique le mène à la définition de l'art total – *Gesamtkunstwerk* – qui est une fusion des arts autonomes : poésie, musique, danse.

Wagner s'oppose au découpage des actes en formes closes et, dès *Lohengrin* (1850), introduit l'enchaînement continu à l'intérieur de l'acte. La continuité dramatique est assurée par des *leitmotive*. Il faut savoir que tout thème revenant au cours d'un opéra n'est pas *leitmotiv* : pour l'être, il doit remplir une fonction poétique et structurer le discours musical. La thématique de l'opéra wagnérien est la mythologie germanique, élément qui a été exploité après sa mort par Hitler. Un autre élément qui a plu à ce dernier est la monumentalité de l'orchestre et des voix. Wagner a fait construire des instruments spéciaux, les tubas wagnériens, et a été enclin à utiliser la puissance des registres vocaux. Dès 1836, il songe à un lieu spécifique, adapté spécialement pour ses œuvres, ce qui fut fait avec la construction, par son protecteur Louis II de Bavière, du théâtre de Bayreuth (1871) dont les portes se sont ouvertes en 1876 sur la première de la tétralogie de Wagner : *L'Anneau du Nibelung*.

Le grand compositeur de la musique vocale (*Messa*, *Requiem* et vingt-huit opéras) se trouve dans l'Italie sous tutelle autrichienne : Giuseppe Verdi (1813-1901). Il s'adonne à plusieurs genres d'opéras : comiques (*Un Giorno di regno*, *Falstaff*), drames patriotiques (*Nabucco*, *I Lombardi alla prima crociata*), populaires (*Rigoletto*, *Le Trouvère*, *La Traviata*) et innove en cherchant des effets sonores grâce à une spatialisation vocale et privilégiant le chœur qui ouvre et conclut nombre de ses opéras.

Éveil de la musique moderne

Les nouvelles conceptions musicales de temps, d'espace, et de tonalité affectent en profondeur l'opéra dans la première moitié du XXe siècle. Plusieurs tendances esthétiques apparaissent. Les unes sont en réaction contre le réalisme misérabiliste et pleurnichard du vérisme hérité de Puccini (*Jenufa*, 1904 ; *Katia Kabanova*, 1920 de Leos Janáček), les autres portent un regard nouveau sur la rythmique (rythmes irréguliers de Claude Debussy dans *Pelléas et Mélisande*, 1902), la voix (*Sprechgesang* dans le mélodrame *Pierrot lunaire* d'Arnold Schönberg, 1912). *Sprechgesang* s'inscrit dans un mouvement général de recherche de nouveaux modes d'expression vocale : le cri de Richard Strauss (*Salomé*, 1905 ; *Electra*, 1909), le *quasi parlando* de Debussy (*Pelléas et Mélisande*), le parlé-rythmé d'Igor Stravinsky (*L'Histoire du soldat*, 1918) et le chœur rythmé de Darius Milhaud (*les Choéphores*, 1915).

L'impressionnisme (Debussy), l'expressionnisme (Strauss), la « pulvérisation » de la tonalité (Schönberg) : telles sont les tendances esthétiques du début du siècle. S'y ajoute la persistance des écoles nationales : les Tchèques, les Hongrois, les Espagnols. Antonin Dvorak poursuit la veine nationale dans la continuation de Bedrich Smetana avec son célèbre opéra *Roussalka* (1901) ; le Hongrois Bela Bartok s'appuie sur la prosodie de langue hongroise dans son unique opéra : *Le Château de Barbe-Bleue* (1911) ; les Espagnols Enrique Granados (*Goyescas*, 1916) et Manuel de Falla (*La Vida breve*, 1913) expriment la culture gitane et andalouse issue de la tradition des *zarzuelas*.

Dans la période d'entre-deux-guerres, le courant national s'affirme en France avec le groupe de musiciens amis : Francis Poulenc, Darius Milhaud, Arthur Honneger, Georges Auric, Germaine Tailleferre, Louis Durey. Ils répudient les conventions, cherchent la simplicité et, mis à part Honneger, puisent leur inspiration dans le music-hall et le jazz. En même temps, les nouveaux « classiques » viennois (Schönberg, Berg, Webern) développent les techniques dodécaphoniques sur le terrain de l'opéra. Le premier opéra dodécaphonique est écrit par Schönberg (*D'aujourd'hui à demain*, 1929), et Alban Berg suit avec son *Lulu* composé en 1937.

La collaboration de Kurt Weill et de Bertolt Brecht apportera un nouveau genre : le *Songspiel* qui mêle scènes parlées, musique d'orchestre et *song*. La musique, constituée de numéros séparés, se caractérise par son style composite (mélodrame, revue, cabaret, cinéma...). *L'Opéra de quat' sous* (1928) et *Grandeur et décadence de la ville de Mahagonny* (1930) rencontrent un succès éclatant autant qu'inattendu. Cependant, depuis les années 1930, la musique moderne est jugée « décadente » et attaquée par le régime nazi. *Mathis der Maler* de Paul Hindemith sera créé en Suisse en 1938.

Aujourd'hui, quel est le destin de l'opéra ?

Après la deuxième guerre mondiale, l'opéra entre dans une spirale de doutes : de la mutation de tous ses éléments principaux et de la raréfaction des compositeurs qui s'y intéressent au déclin du genre, dont la mort est régulièrement annoncée. Pourtant, dans les dernières décennies du siècle, renaissant de ses supposées cendres, il connaît un renouveau incontestable. Les années 1950-1970 constituent sa remise en question et son rejet en tant que forme figée du passé. Les compositeurs prennent des libertés avec les effectifs, la durée de l'œuvre, refusent le terme « opéra » et le nomment désormais « action scénique » ou « action musicale ». Ils refusent aussi les lieux de représentation traditionnels car les salles de théâtres ne correspondent plus au nouveau théâtre musical. Selon Berndt Alois Zimmermann, le compositeur de *Die Soldaten* (1965), l'opéra doit

présenter l'ensemble des formes de communication théâtrale – architecture, sculpture, ballet, cinéma, micros, technique d'enregistrement, musique électronique... Dès les années 1970, les compositeurs renouent avec l'opéra en revendiquant la liberté de création hors des dogmes, des systèmes, des écoles. Les particularités nationales affirmées au XIXe siècle disparaissent, l'éclectisme est le trait marquant de l'opéra de la fin du XXe siècle.

Les tendances esthétiques, sociales, philosophiques, religieuses, musicales font désormais partie du panorama de ce genre.

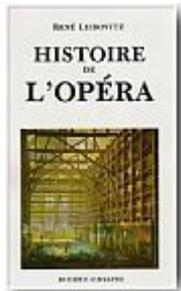
Le théâtre musical engagé est représenté par Luigi Nono, qui affirme que la musique doit servir la cause de la révolution (*Intolleranza, 1960*). Allant à la rencontre des ouvriers, il fait jouer ses œuvres dans les usines. L'Américain John Cage s'engage dans la voie de l'improvisation collective, *happening*, entre le musicien et le public (*Les chants de Maldoror, 1972*). Mauricio Kagel, compositeur argentin installé en Allemagne, met en avant les aspects théâtraux que dégagent les éléments musicaux et sonores (*Mare Nostrum, 1975*). Le compositeur allemand Karlheinz Stockhausen, d'une profonde foi catholique, commence en 1977 un vaste cycle d'opéra : *Licht*. La même foi inspire aussi le seul et unique opéra d'Olivier Messiaen, *Saint François d'Assise*, présenté à l'Opéra de Paris en 1983. De la nouvelle génération de compositeurs se distingue Pascal Dusapin (né en 1955) qui privilégie la signification des mots dans ses recherches formelles et son écriture musicale (*Roméo et Juliette, 1989 ; Médéamatérial, 1992 ; To be sung, 1994*).

Barbara Malecka Contamin

Janvier 2001

Copyright Clio 2021 - Tous droits réservés

Bibliographie



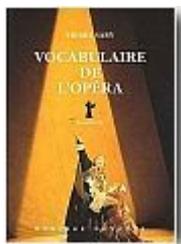
Histoire de l'opéra
René Leibowitz
Buchet-Chastel, Paris, 1987



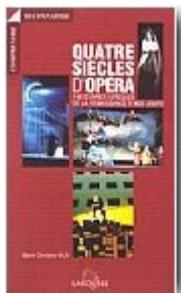
Guide de l'opéra
Rosenthal Harold, Warrack John
Fayard, Paris, 1995



The New Grove Dictionary of Music and Musicians
Stanley Sadie, John Tyrrell (Sous la dir.)
Macmillan, Londres, 2001, 4 vol..



Vocabulaire de l'opéra
Pierre Saby
Minerve, Paris, 1999.



Quatre siècles d'opéra
Marie-Christine Vila
Larousse, Paris, 2000.